

Н. А. Каргаполова

## МУЗЫКА И РАННИЕ СИНТЕТИЧЕСКИЕ ЗАМЫСЛЫ ВАСИЛИЯ КАНДИНСКОГО

Попытка Василия Васильевича Кандинского разработать теорию синтетического искусства<sup>1</sup> была тесно связана с его исканиями в живописи. Художник мыслил синтетично, и все его творчество было синтетичным по своему характеру. Например, он не отделял теорию монументального искусства от теории живописи. Часто в своих публикациях и статьях он касался и той и другой проблемы одновременно, и даже в те годы, когда, казалось, художник почти переставал говорить о проблеме создания синтетического искусства, его прежние теоретические убеждения по этому вопросу органично сливались с теорией живописи. Теория монументального искусства особо занимала внимание художника в ранний период творчества — в 1900—1910-е и в начале 1920-х гг., во время его работы в Институте художественной культуры и в Государственной академии художественных наук, но и в дальнейшем, в 1930—1940-е гг., художник не прекращал думать о синтезе, вот только интенсивность замыслов со временем стала умереннее. И дело здесь не в постепенном снижении его интереса к идее синтетического искусства, а скорее в различного рода ситуациях, жизненных и политических.

Важно отметить и то, что Кандинский не мыслил создания синтетического искусства ни в теории, ни на практике без участия музыки. Здесь уместно вспомнить слова Ф. А. Гартмана, близкого друга и партнера Кандинского по сценическим замыслам, который говорил, что у художника все началось с увлечения музыкой и его неудовлетворенности теорией Вагнера [см.: Халь-Кох, 1998, 127].

Рихард Вагнер как композитор и теоретик искусства действительно оказал особое воздействие на Василия Кандинского, особенно на заре его творческого становления. Музыка немецкого композитора явила начинающему художнику предвосхищение будущих поисков, подтолкнула к долгожданным открытиям. Под ее воздействием яркие синестезические представления, рождаемые воображением Кандинского, среди которых был и звучащий образ Москвы [см.: Кандинский, 1918, 19], в конце концов потребовали выхода не

---

<sup>1</sup> Определения «монументальное искусство» и «синтетическое искусство» как тождественные термины В. Кандинский употреблял для обозначения своего варианта концепции *Gesamtkunstwerk*. В ранних теоретических работах Кандинский чаще использовал первое определение. В 1920-е гг. он стал пользоваться и вторым, как наиболее подходящим для выражения сути произведений, созданных в этой области. Изменение термина сам художник объяснял в статье «О методе работ по синтетическому искусству» [РГАЛИ, ф. 2740, оп. 1, ед. хр. 198].

только за пределы внутреннего переживания художника, но и за рамки картины в реальное пространство. Тогда же вагнеровская идея *Gesamtkunstwerk* заставила художника надолго задуматься о сценическом синтезе. Известная критика Кандинским некоторых положений теории Вагнера никогда не касалась особой роли музыки среди других искусств. Здесь мнения двух великих реформаторов безусловно сходились, и их голоса звучали в унисон. Оба мастера наделяли музыку исключительным правом быть своеобразным камертоном в деле достижения целей творчества. Кандинский, вслед за романтиками и символистами, старался наполнить свои эксперименты безвещественным духом музыки. Его уход от предметной реальности в живописи и на сцене, помимо общеизвестных причин, был обусловлен проявлением музыкальной «одухотворенности» его творчества. Кроме такого эталонного отношения к музыке, художник находил ей и более практическое применение. Он делал ее одной из главных участниц синтеза, одной из «трех линий, создающих ткань всей вещи», как говорилось в его письме к Ф. А. Гартману от 20. 08. 1912 [РГАЛИ, ф. 2037, оп. 1, ед. хр. 126], наряду с цветом и движением. Его не привлекали те варианты синтеза, которые исключали бы музыку. С самых ранних своих экспериментов художник пытался найти нужное соотношение между передачей общего состояния духа музыки и ее конкретным присутствием в произведении.

Коснемся ранних синтетических замыслов Василия Кандинского, которые сначала предшествовали, а затем следовали параллельно его работе над сценическими композициями. Это был поиск синтеза между словом, графикой и музыкой в графических и поэтических замыслах художника 1903—1912 гг. Идея синтеза искусств, которая раскрывалась бы с помощью книги, у Кандинского наполнялась, кроме союза между словом, иллюстрацией и художественным оформлением книги, еще видимым и невидимым, слышимым и произносимым звучанием, музыкальностью.

Первый альбом ксилографий «Стихи без слов» (1903) уже в самом названии содержал некую интригу со звучанием/незвучанием, тем самым подчеркивая синтетическую идею сборника. «Стихи без слов» можно интерпретировать не как намек на поэтичность графики и ее первичность в структуре альбома, а как звучание, саму музыку, которая таится под пеленой видимых образов. Тема звучания возникала уже в гравюре заглавного листа: поэт, услышав зов трубы, ее звук, поддается невещественному духу музыки и приходит в состояние зарождения слова — звука человеческой речи, голоса, мелодии мысли. Музыка становится подспудным, видимым, но не явным (фигура трубящего всадника — на втором плане) соучастником создания альбома. В. Поляков, характеризуя данную гравюру, замечает в ней визуальную имитацию момента зарождения слова, «вернее, то состояние “предзвука”, которое предшествует поэтическому творчеству» [Поляков, 1998, 67—68]. Такое прочтение, по мнению автора, следует в первую очередь из образа центральной фигуры — поэта, стоящего на первом плане сферически изогнутого про-

странства с молитвенно сложенными руками. Созданию этого впечатления, по замечанию В. Полякова, помогает и фигура трубящего всадника в левой части листа. Согласимся с мыслью исследователя, но идею о зарождении звучания гравюры заглавного листа можно трактовать здесь и с несколько иным акцентом. Нам кажется, что не поэт, а трубящий всадник на втором плане оказывается смысловым началом гравюры и всего цикла, предлагая отгадку замысла и названия альбома. Музыка пропитывает всю его структуру и ощущается то в чередовании различных по настроению изображений, то в особой звучности фона гравюр. Черный цвет страниц не только создает драматическое настроение [см. об этом: Поляков, 1998, 68], он исполняет свою «музыкальную» партию в ансамбле всего альбома.

Вспомним, что черный цвет для Кандинского ассоциировался с безмолвием, в музыкальном смысле — с полной заключительной паузой. «С внешней стороны черный цвет является наиболее беззвучной краской, на фоне которой всякая другая краска, даже меньше всего звучащая, звучит поэтому и сильнее и точнее» [Кандинский, 2001, 96]. Черный фон в музыкальном плане являлся одновременно смысловым аккомпанементом — предвосхищением для графических образов каждой страницы, своеобразным первоэлементом зарождения из паузы-молчания поэтического и звукового образа и средством усиления звучания того же черного цвета в гравюре. Интересно заметить, что в сценических экспериментах Кандинского 1908—1914 гг. можно найти подобное сопоставление черного с беззвучием. Например, возникающая темнота на сцене (в параллель черному цвету на холсте или графическом листе) нередко сопровождалась тишиной, молчанием (в музыкальном смысле — незвучанием, паузой). Так, в пьесе «Волшебное крыло» (1908—1909) находим сценографическое замечание автора: «Тишина и темно», в «Желтом звуке»: «По окончании хора общая пауза, то есть на сцене нет ни движения, ни звука. Темнота...», в сценической композиции «Фиолетовое» (1914 — 1926) встречаем: «Музыка умолкает. Картина остается без движения... Постепенная темнота» [Kandinsky, 1998, 35, 59, 257]. Таким образом, черное выделяло и подчеркивало черное. Единство и противоречие цвета было двояко представлено на каждом листе в качестве фона — аккомпанеента и в качестве образа — звучания. В целом этот альбом можно рассматривать как попытку воплощения музыкальной идеи звучания, где длительность, время сообщались чередованием работ, в то время как каждый лист представлял собой отдельное звучание или звук мелодии всего альбома.

О том, что со временем художника не покинула идея поиска адекватности визуального искусства с музыкальным звучанием и даже волновала его с новой силой, мы узнаем из истории создания поэтического сборника «Звуки» — «маленького примера синтетической работы», по словам самого мастера. Любопытно, что первоначально Кандинский задумывал издание не поэтического сборника, а альбома гравюр, в котором присутствие музыки должно

было ощущаться уже более конкретно<sup>2</sup>. Художник планировал включить в альбом специально написанные для этого проекта музыкальные пьесы композитора Ф. А. Гартмана, с которым он познакомился в 1908 г. Вероятно, Кандинский хотел на этот раз добиться реального, а не мыслимого сопоставления и соединения на страницах своего альбома музыки и изобразительного образа. По каким-то причинам проект не осуществился в этом первоначальном варианте. Подготовленный к изданию Издебским в 1911 г., но не вышедший в печать сборник был издан в Германии в 1913 г. Музыкальных пьес в нем не было, их заменили стихи. За время работы над воплощением замысла художник отошел от первоначального варианта и стал искать новые формы, позволяющие иначе выразить идею звучания изобразительного образа — не конкретно, с помощью реальных музыкальных примеров, и не дублированием средствами нескольких видов искусств основной идеи. Мастер обратился к более сложным уровням взаимодействия изобразительности и звучания. Он использовал заимствованный из музыки принцип контрапункта — своего рода несовпадение, которое бы выделяло главное. У Кандинского, применительно к синтетическому искусству, этот принцип предлагал противопоставлять, сталкивать, вводить в диссонанс «участников» произведения, в отличие от традиционного («параллельного») течения их голосов.

В поэтическом сборнике «Звуки» «контрапункт» Кандинского входил во взаимодействие с приемами, близкими к новейшим достижениям атональной музыки. Художник всегда был внимателен к современным достижениям музыки, среди его друзей и единомышленников было немало музыкантов, а в 1911 г. состоялась его встреча с А. Шенбергом. Неподчинение отдельного слова общему смыслу напоминало расшатывание тональных устоев в музыке. Значение слова уходило на второй план, а на первый выходили его длительность и звучание как таковое. Заострялась самоценность отдельного слова или звука, характер его произношения, использовалось многократное повторение слова, что, по мысли художника, могло уводить к истокам его (слова) возникновения, его первопричинности. Это подобно звучанию отдельных звуков, не связанных мелодией в атональной музыке. В итоге, вступая в диалог с гравюрами, текст, слова рождали новые, необычные, но как всегда яркие синестезические образы и исполняли главную роль в создании синтетического произведения. Автор подчеркивал органичность появления данного варианта синтеза, объясняя его появление преобладанием не расчета, а интуитивного творческого озарения: «Книга называется “Звуки”. Я всего лишь хотел дать звукам форму. Однако сформировались они сами. Это описание

---

<sup>2</sup> Работа над этим проектом проходила, вероятнее всего, в 1907—1909 гг. Название альбома точно не известно. Б. М. Соколов высказывает мысль о том, что упоминание В. Кандинского о его работе над «музыкальным альбомом» могло относиться именно к этому замыслу [см.: Соколов, 1996, 6]. В. Поляков, упоминая этот альбом, именует его как «Музыка» [см.: Поляков, 1998, 71].

содержания, того, что внутри. Такова основа, почва, из которой вырастает множество явлений, отчасти самостоятельно, отчасти благодаря расчетливой руке садовника. Эта рука, тем не менее, не была холодной; она никогда не добивалась благоприятного часа силой: несмотря на все расчеты, час приходил сам и определял дальнейшее» [цит. по: Соколов, 1996, 5—6]. А в 1926 г., в трактате «Точка и линия на плоскости» он скажет: «Для такого рода стихов необходимо изыскать собственную нотную систему, которая бы фиксировала звуковысотную линию так же точно, как и в музыке» [Кандинский, 2001, 293].

Обратимся к самой поэзии. Звуковые характеристики в альбоме весьма разнообразны. Это различные произносимые героями слова, шумы, звучания музыкальных инструментов. Они участвуют в создании воображаемой картины, которая представляется нам то в движении и во времени, то застывшей и неподвижной. Каждое стихотворение — маленькая инсценировка абстрактной сценической композиции, которая осуществляется при чтении в воображении читателя. Несмотря на очевидное литературное дарование автора, эти «инсценировки» все же созданы в первую очередь художником, а не поэтом. С помощью слова, как с помощью кисти и красок, Кандинскому удается быть единственным творцом синтетического произведения без участия композитора, актеров и всего остального, сопутствующего постановке спектакля. Он воспроизводит в стихах то, что пытается найти в этот период и в живописи, и на реальной сцене. Вспомним, что работа над «Звуками» проходила параллельно с работой над сценической композицией «Желтый звук». При этом мастер выстраивает сложную полифоническую игру всех составляющих синтетического образа: происходит синестезическое сочетание звука и цвета, а также категорий пространства, времени, веса, объема, психологических характеристик. Например: «Звон застрял в воздухе, как ложка в каше» или «Твои слова не дойдут до меня. Вот они повисли как мокрые тряпки на кустах» (стихотворение «Весна»). В стихотворении «Видеть» встречаем: «тонкое свистело», «по всем концам грохнуло». Заканчивается стихотворение также вполне «слышимым» словом — «треснуло». Параллельно в этом стихотворении сопоставляются визуальные образы: Синее (поднималось и падало) с Острым и Тонким. На смену Толстокоричневому приходит красный цвет платка (на лице), белые скачки растворяются в Мутном. В стихотворении «Пейзаж» противопоставляются противоположные по значению звуковые образы, образуя внутренний контрапункт: «И большое молчание — громкая речь», а в первой фразе стихотворения «Весна» — «Молчи, пестрый человек» — противопоставляется незвучание (*Молчи*) с цветовым многоголосием (*пестрый человек*). В стихотворении «Фагот» звучание музыкального инструмента не только передает общее настроение произведения, но и рождает синестезический образ длящегося во времени звука, от характера которого постепенно меняется цветовое пространство: «Вследствие тягучих, растянутых, несколько невыразительных, безучастных, долго, долго из глубины двигаю-

щихся в пустоте звуков фагота все делалось постепенно зеленым. Сначала темно и грязновато. Потом все светлее, холоднее, ядовитее, еще светлее, еще холоднее, еще ядовитее» [цит. по: Соколов, 1911, 18].

Наконец, в стихотворении «Вечер» звуки становятся не только слышимыми, но и осязаемыми, видимыми, движущимися в пространстве:

«Издали, через дверные щели и через жесткое дерево и через жесткий камень входят ко мне в комнату звуки. Тут они и говорят со мной. Они говорят что-то навязчиво и с напором.

И далее:

Звуки входят, падают и спотыкаются.

И с колокольни падают звуки, как толстые, лопающиеся нахальные комья» [цит. по: Соколов, 1911, 17].

Итак, опыт ранних графических и поэтических замыслов Кандинского явился практической попыткой постижения им цветозвуковой образности, и опыт этот сначала укладывался в рамки эстетических поисков символизма и модерна и отталкивался от желания художника соединить изобразительный образ со звучанием, музыкой. В результате этих опытов художник приходит к мысли о том, что не дублирование одного искусства другим и не только одно привлечение ассоциативного ряда может привнести в изобразительное искусство выразительную силу музыки. Кандинский использует силу противопоставления, смешения различных элементов в одном произведении, опираясь на принципы музыкальной гармонии, и совершает необходимый поворот к абстракции. Музыка на правах камертона и некоего правила высшей гармонии помогала найти ему наиболее подходящие приемы и способы воплощения своих идей как на холсте, так и в различных синтетических замыслах, помогала найти нужное решение, но не замещало самой сути художественного поиска.

---

*Кандинский В. В.* О духовном в искусстве. Точка и линия на плоскости. СПб., 2001.

*Кандинский В. В.* Текст художника: (Ступени.). М., 1918.

*Поляков В.* Василий Кандинский и немецкая экспрессионистическая книга // Книги русского кубофутуризма. М., 1998.

РГАЛИ (Российский государственный архив литературы и искусства), ф. 2037, оп. 1, ед. хр. 126.

*Соколов Б. М.* «Кандинский. Звуки. 1911. Издание Салона Издебского»: История и замысел неосуществленного поэтического альбома // Лит. обозрение. 1996. № 4. С. 6.

*Халь-Кох Е. А.* Заметки о поэзии и драматургии Кандинского // Многогранный мир Кандинского. М., 1998.

*Kandinsky.* Du Theatre / Ed. Jessica Boissel. Paris, 1998.